

Vestimenta y corporalidad

Gustavo Cataldo
Sanguinetti

Universidad Nacional Andrés Bello



Georg Simmel

Vestimenta y Corporalidad

Gustavo Cataldo Sanguinetti
Universidad Nacional Andrés Bello

Contemporáneamente el tema del cuerpo ha sido, sobre todo desde la perspectiva fenomenológica, objeto de interesantes estudios. Sin embargo, hay un hecho no siempre atendido en su entera significación: el hecho evidente de que nuestra relación con el cuerpo, tanto del propio como del ajeno, nunca se restringe a la de un *puro cuerpo*, si por tal se entiende algo así como un simple *cuerpo natural*. La experiencia concreta del cuerpo ajeno, no la del cuerpo abstracto o anatómico-fisiológico, es ordinariamente la de un *cuerpo vestido*. El cuerpo de nuestra *vivencia* dista mucho de presentarse bajo las formas taxonómicas de una cabeza, tronco, extremidades, sistema respiratorio, digestivo, etc. La verdad es que la experiencia del cuerpo no es nunca la de meras partes inconexas, sino de una *totalidad esencialmente integrada al mundo*. Así como, estrictamente, nunca aprehendemos una mano, sino una mano dinámicamente integrada a la *totalidad corporal*, así tampoco aprehendemos un cuerpo escindido de una *situación*: la mano es siempre, por ejemplo, un conjunto cuerpo-mano-vaso-comedor. Es desde esta *totalidad mundanizada* que debe interpretarse nuestra experiencia con el cuerpo.

Pero es precisamente esta fidelidad a un *cuerpo mundanizado*, la que nos obliga a atenderlo en toda su efectiva y concreta presencia. El cuerpo de nuestra experiencia común no es nunca la de un cuerpo puramente natural, sino sobre todo -y primordialmente- la de un *cuerpo cultivado*. Esta concepción del cuerpo como *objeto de cultura* -en el sentido fuerte del *colere* (cuidar) latino- implica trascender una interpretación de éste como una realidad simplemente *dada*. El cuerpo, si atendemos con rigor a nuestra experiencia cotidiana, es siempre un cuerpo transformado a través del cultivo. A los actos incluso más propiamente naturales, se les sobreañade, por así decirlo, determinaciones y modos inexplicables en virtud de procesos y funciones puramente biológicas. Los modos y maneras de comportarse con el cuerpo, inducidos a través de largos procesos de aprendizaje y educación, constituyen la forma habitual de asumir el cuerpo propio y ajeno. La mano que señala o niega, el ojo que guiña, el puño que se cierra en signo de agresión, los dedos que aprietan en testimonio de amistad, o las piernas que se cruzan con compostura, son todas formas de un corporalidad insumida en cultura y artificio. Tal pareciera, como si el cuerpo puramente natural no pudiese sino quedar relegado a ser un simple *sustrato de un cuerpo producido*.

La realidad del cuerpo humano como *cuerpo producido*-y, por lo mismo, como realidad *no dada*- se evidencia con singular claridad en la vestimenta. La inmediatez y cotidianidad de este hecho no nos debe desprevenir respecto de su dimensión extraordinaria: el hombre es el único animal que se viste. Ciertamente la vestimenta puede ser interpretada conforme a criterios puramente funcionales y biológicos. Desde tal perspectiva valdría, por ejemplo, la siguiente afirmación: el hombre se viste, simplemente, porque carece de la pelambre protectora del animal. La *pelambre artificial* operaría, pues, como una *protección* contra las agresiones del medio ambiente. Sin embargo, resulta también evidente la insuficiencia de esta explicación. De hecho, resulta muy difícil explicar la historia y evolución de la vestimenta, así como parte importante de sus formas y estilos, en términos de una pura prolongación de necesidades biológico-funcionales. Más todavía, todo parece suceder como si las necesidades puramente funcionales se viesan constantemente rebasadas por necesidades irreductibles a las puramente naturales. La arbitrariedad y veleidad de la moda es una buena muestra de este rebasamiento. En efecto, ¿cómo explicar, por ejemplo, en términos de necesidades puramente biológicas, una prenda tan común como la corbata o prendas tan «antinaturales» como los calzados de taco alto o puntas aguzadas?, ¿por qué, en fin, solapas anchas o angostas o bien faldas largas o cortas? La veleidad de que suele hacer gala la moda, la celeridad de sus mutaciones, así como la docilidad con que la adoptamos, son una clara prueba de las dificultades de una interpretación puramente funcionalista.

La propia semántica de la expresión “vestimenta” resulta ser un buen muestrario de esta extensión hacia esferas de valores de un orden diverso a los puramente biológico-instrumentales. Ropa, vestido, vestimenta, traje, indumento, terno, veste, flux, atavío, constituyen una serie de expresiones vinculadas, pero cuya significación enfatiza también valores diversos. Por lo pronto, resulta evidente que en expresiones tales como vestido o ropa, prima el sentido de cubrir o tapar: vestir significa aquí, simplemente, cubrir. Frente a esta interpretación aparecen otra serie de expresiones -vestimenta, indumento, traje, veste, atavío, etc.- cuya significación trasciende el simple acto de cubrirse y llega a lindar con el ornato. Vestirse no significa ya aquí el mero trajear o arropar, sino ornar, aderezar, engalanar, emperifollar. Estos sentidos, sin embargo, adquieren su plena significación no por mera relación del sujeto consigo mismo, sino fundamentalmente por su *relación a otros*. Ornar, engalanar, emperifollar, son todos actos cuya orientación básica es la *aparición del otro*. Cabe, ciertamente, que alguien se vista para sí mismo: «Me arreglo para sentirme bien conmigo mismo», se escucha decir a veces. Dejando de lado lo inusual de tal actitud, así como su no improbable forma de treta disculpatoria, resulta evidente que incluso el propio yo es tratado aquí, en alguna medida, como un *cierto otro*. La vestimenta, así considerada, no es sino una forma de *presencia ante otro*.

La vestimenta, tal podría ser otra forma de enunciar la tesis básica, no es sino *una forma de expresión de necesidades sociales*. Al hablar de «necesidades sociales» no nos referimos, sin embargo, a carencias estructurales, políticas o económicas, sino a algo, en cierto sentido, más elemental y primigenio: la necesidad de *reconocimiento y afirmación a través del otro*. Todo pareciera como si el hombre no pudiese nunca conocerse directamente y necesitase siempre de la *mediación* de lo ajeno. La constitución de una identidad subjetiva no parece posible sobre la base de la simple tautología del *yo soy yo*, o de una reflexividad irrestricta y desligada de toda alteridad. Más bien parece ser cierto que la conciencia no se conforma nunca como tal, si no es por una suerte de *intentio obliqua*, mediada esencialmente por la presencia y aparición de los otros. Las formas y motivos de la conformación de nuestra identidad cotidiana confirman este hecho. Sólo ante la *mirada del otro*, ante su apreciación y juicio, parece cobrar todo su valor la existencia propia. La hipótesis de una existencia ejercida ante la total indiferencia y ceguera de la mirada ajena, podría llegar a tomar la forma psicológica de las más honda nadificación. Al contrario, una existencia ejercida en la plenitud de la ratificación ajena, no parece diferir en nada de la completa confirmación y conciencia del propio ser. Sólo desde esta perspectiva, sentimientos aparentemente tan inocuos y frívolos como la fama, el honor, la vergüenza o el pudor, adquieren toda su gravedad y arraigo existencial. La vestimenta, como el honor o la vergüenza, se fundamenta en esta necesidad de *ratificación a través del otro*.

Esta *ratificación de sí mismo*, sin embargo, dista mucho de constituirse bajo la forma de un yo abstracto y genérico, o bien bajo la indeterminación de lo puramente colectivo. Es cierto que las modas en el vestir, como bien lo señala Georg Simmel¹, son siempre modas de clase. Sin embargo, la noción de *clase social*, en el sentido más amplio de la expresión, no designa nunca una mera generalidad o indeterminación, sino precisamente un modo de expresión de las tendencias hacia la diferencia y la distinción. Por lo mismo, la *ratificación de sí*, a que hace referencia la dinámica de la vestimenta, debe ser interpretada como una *modalidad de individuación*. Para Simmel las clases sociales, en su integración con los procesos que conforman las modas, no son sino expresión de las tendencias básicas que caracterizan a la vida misma: las tendencias hacia la unificación o fusión con una clase y las tendencias hacia la diferenciación o separación respecto de otras. Una *clase social*, por consiguiente, operaría tanto *ad intra*, unificando al sujeto con el grupo, cuanto *ad extra*, separándolo de los restantes. Estas dos tendencias, pues, operarían simultáneamente. Admitiendo en lo fundamental

¹ Simmel, Georg, *Cultura Femenina*, Ediciones Austral, pag. 124. El ensayo, presente en este volumen, titulado *Filosofía de la Moda*, constituye uno de los escasos, pero más notables y sugestivos intentos, de asumir filosóficamente el problema de la vestimenta.

lo señalado por Simmel, cabe preguntarse, sin embargo, acerca de la preeminencia de alguna de estas tendencias: ¿en la dinámica de la vestimenta, son estas dos tendencias equivalentes? Todo pareciera, si se admite la preeminencia del principio de individuación, como si la unificación a través de la vestimenta, no fuera más que un *medio de la diferencia*. La vestimenta, en cuanto *modas de clase*, representaría así una forma de unificación *para la diferencia*. Este aserto se confirma, por lo demás, con algo que el propio Simmel pone de relieve: el hecho de que las modas comiencen siempre siendo modas de las clases superiores, pero una vez apropiadas por las clases inferiores, las primeras las abandonen rápidamente. La búsqueda de la diferencia parece, pues, ser una aspiración permanente e irrefrenable. La propia dimensión temporal de la moda ratifica este hecho. Sin duda, el carácter *modal* de la moda se especifica por su relación a *lo nuevo*. Pero lo nuevo no establece sino una *diferencia temporal* con lo antiguo. Es esta diferencia nuevo-antiguo el rasgo fundamental de la moda. Sin embargo, la dinámica real y cotidiana de esta diferencia no parece ser tan simple. No basta la mera *novedad* para que algo que se constituya en moda. De hecho la simple *novedad*, sin una ratificación social suficiente, no pasa de ser mera *extravagancia*. Bien puede considerarse, es cierto, que toda moda comienza siendo siempre, en algún grado, *extravagancia*. No obstante, para hablar propiamente de moda, es menester que el momento de ruptura sea superado, al menos parcialmente, por cierta ratificación social. La novedad unida a la ratificación social, es lo que podemos denominar *actualidad*. La moda es, sobre todo, *actualidad*. Con todo, lo que la moda parece decir, en su estructura temporal y social, es finalmente una *diferencia personal en relación al tiempo*. Tal diferencia se expresa en un «estar a la moda» o en un «estar pasado de moda». La tensión que tal «estar» genera, en la dinámica temporal de la vestimenta, resulta evidente. El *apetito de lo nuevo* en la vestimenta, no obstante todas sus hipertrofias y exageraciones, bien puede considerarse como una prolongación de esta constitutiva *necesidad de diferencia*.

La *unificación como medio de la diferencia* puede, además, ser confirmada por la propia *uniformización* de la vestimenta. Toda vestimenta, en cuanto representativa de un cierto orden de clases, desempeña, en menor o mayor medida, la función de uniforme. Así como la moda es, en cierto sentido, el *uniforme de la actualidad*, así también el jeans, por ejemplo, puede llegar a representar un uniforme etario o el delantal blanco un uniforme profesional. La *uniformización* representa así tanto la unidad al interior de un grupo, cuanto su distinción respecto de otros. Sin embargo, aún allí donde la uniformidad es máxima -como es el caso del uniforme militar o escolar, por ejemplo- no por ello las *tendencias hacia la diferencia* son canceladas. Y ello no sólo porque la *uniformización* constituya un *signo de diferencia* en relación con otros grupos, sino también porque al interior de la unidad grupal se establecen, con frecuen-

cia, también formas de individuación. La vestimenta militar, por ejemplo, no obstante su evidente uniformidad, marca también con fuerza, a través de estrellas, galones, condecoraciones, etc., las distinciones entre las diversas jerarquías y grados. En cierto sentido, pues, la *necesidad de individuación* parece ser indefinida.

Importa insistir, sin embargo, que la individuación aquí referida implica una peculiar relación con la corporeidad: el cuerpo como *objeto de cultivo*. La individuación, por consiguiente, parece exigir el rebasamiento de una corporalidad puramente natural: la vestimenta como una forma de *transformación de lo dado*. Esta transformación, empero, no se realiza simplemente sobre una materia enteramente pasiva, sino sobre el sustrato de una corporalidad eminentemente activa. Si cabe afirmar que la vestimenta transforma *poiéticamente* la corporalidad, resulta también evidente que esta transformación opera respetando tanto la forma, como la actividad del cuerpo. La tela, como materia desde la cual se produce la vestimenta, posee las propiedades adecuadas para ello. La tela, a diferencia de otros materiales, es extremadamente dúctil y flexible. Es en virtud de tales propiedades materiales que la vestimenta, lejos de toda apariencia aditiva o sobreimpuesta, no sólo parece acomodarse perfectamente a la forma del cuerpo y sus movimientos, sino además genera un *efecto de indiscernibilidad* no parece existir diferencia entre cuerpo y vestimenta.

Más todavía, es la ruptura de este *efecto de indiscernibilidad* lo que distingue a la vestimenta del *disfraz*. Si hay algo que caracteriza al disfraz es, precisamente, una impresión de ruptura o hiato entre el cuerpo y la vestimenta. La vestimenta parece allí ya no ser una suerte de *segunda piel*, sino una especie de mecanismo sobreañadido e impuesto desde fuera. La apariencia de *fusión natural* entre el cuerpo y la vestimenta, no concierne sólo, sin embargo, a las propias condiciones materiales de la vestimenta, sino también a su grado *ratificación social*. Un buen ejemplo de ello lo constituye el efecto que procura una persona vestida anticuadamente: la vestimenta toma también aquí la apariencia de un disfraz. Pero también puede parecer disfrazada una persona cuya vestimenta no es adecuada para la ocasión -vestirse de frac, por ejemplo, para ir de compras al supermercado-. En este caso, la *ocasión social* signa el tránsito, a menudo difícil de establecer, entre la vestimenta y el disfraz. Con todo, resulta claro que la diferencia entre la vestimenta y el disfraz, estriba justamente en la unidad o fusión entre cuerpo y vestido, en un caso, y la separación o sobreimposición extrínseca, en el otro.

Genéricamente, pues, resulta verdadero afirmar que la relación con el cuerpo propio y ajeno, trascendiendo toda realidad simplemente *dada*, implica siempre la constitución de un *cuerpo producida*. No obstante, y en conformidad con lo establecido, la vestimenta comporta cierta continuidad entre el cuerpo como *realidad dada* y la vesti-

menta como *realidad producida*. Es precisamente su discontinuidad y desvinculación, la que da lugar a transformación de la vestimenta en disfraz. Un cuerpo disfrazado produce el efecto no de un *cuerpo vestido*, sino de un *cuerpo envuelta*. El *cuerpo envuelto* implica la distinción entre envoltura (vestido) y objeto envuelto (cuerpo). Al contrario, en el *cuerpo vestido*, en el sentido estricto de la expresión, la vestimenta parece formar parte del cuerpo. La expresión metafórica *segunda piel* alude, justamente, a esta suerte de *encarnación* de la vestimenta en la corporalidad. Evidentemente la distinción entre vestimenta y disfraz no siempre resulta fácil de establecer; a menudo los límites son difusos e indecisos. Con todo, parece claro que la artificialidad en el vestir, en cuanto fronteriza con el disfraz, consiste precisamente no sólo en la distinción entre cuerpo y vestimenta, sino sobre todo en su respectiva independencia y autonomía.

La continuidad entre vestimenta y corporalidad, puede ser mostrada, además, por su adecuación al cuerpo como *realidad viva*. Apuntemos, en primer lugar, algo obvio, pero no siempre atendido: vestirse no consiste en *introducirse* en una especie de «caja» o «jaula», sino en *llevar puesta* una materia extremadamente maleable y acomodaticia. El carácter flexible y dúctil de la vestimenta se muestra no sólo en su adecuación a la forma genérica del cuerpo humano, sino también en su respeto a las proporciones y medidas concretas de un cuerpo singular. La existencia de tallas y medidas, como módulo de lo singular, es un buen ejemplo de esta adecuación a una corporalidad concreta. Más todavía, cabe hacer notar que vestir, en el sentido activo de la expresión, no sólo implica la adaptación a forma de la corporalidad humana, sino además una fidelidad fundamental a su dinámica gestual. Todo sucede como si la expresividad esencial de la vestimenta, sólo pudiese verificarse plenamente en una corporalidad transida de movimiento. Sólo por el porte, la actitud, el ademán, e incluso la contorsión y el aspaviento, la vestimenta parece expresar todas sus posibilidades. Para percatarse de ello, basta comparar la capacidad expresiva de un vestido colgado en una percha, e incluso exhibido en un maniquí, de aquella que se manifiesta en un desfile de modas. La técnica del modelaje se funda, precisamente, en una subordinación completa de la modelo a las posibilidades expresivas de la vestimenta. Este «ponerse al servicio» de la vestimenta implica, a menudo, una interna ambigüedad: por un lado, la suspensión de toda significación distractora y, por otro, la acentuación de las capacidades motoras del cuerpo. El aspecto distante, hierático e impasible del rostro, contrasta aquí con una motricidad corporal enfatizada, exagerada, afectada. Pareciera que sólo por medio de esta *corporalidad hiperbólica*, pero al mismo tiempo concentrada, la vestimenta hiciese gala de todos sus recursos expresivos. Esta inserción de la vestimenta a la *forma motriz* de la corporalidad, muestra, pues, su inmediata vinculación al *mundo de la vida*.

Esta peculiar inserción en el *mundo de la vida*, constituye, por lo demás, uno de los elementos distintivos del arte de la vestimenta. La materia sobre la cual opera el diseñador de vestuario -a diferencia, por ejemplo, del arte del orfebre- no es, simplemente, una materia pasiva, sino un sustrato activo e independiente. La corporalidad, como *forma viviente*, exige la respectiva correspondencia. Es cierto que la tela, como materia sobre la cual opera el diseñador, es también, a semejanza de la materia del orfebre, un sustrato pasivo. Sin embargo, también resulta evidente que esta materia está destinada a tomar la forma de una corporalidad viviente. Este *tomar la forma de una corporalidad viviente* llega a tal punto que la vestimenta no parece distinguirse, como hemos dicho, de la corporalidad como tal. La vestimenta, cual *segunda piel*, no sólo sigue en todo la actitud, el porte, el gesto, la posición y las maneras del cuerpo, sino además parece encarnarse de tal modo con éste, que semeja adquirir su misma autonomía. Es quizás este *efecto de naturalidad*, lo que explique la histórica desatención especulativa respecto del *hecho* de la vestimenta; hecho éste no sólo digno de atención, sino además, como hemos visto, no menos digno de extrañeza.

Atendiendo a lo anterior, resultan ostensibles las dificultades de interpretar la vestimenta al modo de un simple *artificio sobreañadido*; especie de pelambre artificial constituida por una materia inerte. Muy probablemente, esta interpretación esté no poco influida por una determinación de lo humano en términos de un puro *homo naturalis*. Según tal concepción lo propiamente humano se encuentra *ab initio*, en una relación y comunicación primigenia del hombre con la naturaleza. Respecto de tal *estado de naturaleza*, la cultura, la técnica y toda forma de artificio, no son sino decadencia e impropiedad. No obstante, es evidente que la teoría del *buen salvaje* no sólo no constituye un *dato* de nuestra experiencia cotidiana, sino además nuestra vivencia concreta del cuerpo propio y ajeno, nunca se reduce, como hemos visto, al de una realidad simplemente *dada*. Sobre una *corporalidad dada* siempre se entrama, trascendiéndola, una *corporalidad producida*.

Tal reducción del hombre a un puro *homo naturalis*, suele elevar la desnudez no sólo a la categoría de lo efectivamente natural, sino también a la dignidad de una humanidad pura e ingenua. La vestimenta, desde tal perspectiva, no puede sino aparecer bajo la forma de una *ruptura* con esta inserción primigenia, armónica y participativa, con la naturaleza. Más todavía, no resulta infrecuente la asociación, quizás influenciada por cierta interpretación del relato del paraíso, entre vestimenta y culpa. Sólo en la humanidad desarraigada, sólo en la humanidad en exilio, sólo en la culpa, sólo en la malicia y la expiación, se explica el fenómeno de la vestimenta. Vale hacer notar que en esta interpretación, el *fenómeno primigenio*, constitutivo e inderivable, es la *desnudez*. Frente a ella, la vestimenta no es sino caída y alienación. Someter a prueba esta interpretación del hombre como *homo naturalis* -y, consiguientemente, la desnudez como

fenómeno primigenio-no significa para nosotros la interposición de otro metarrelato, sino el descenso, muchísimo más humilde, a la experiencia concreta de nuestra vida cotidiana. ¿Cuál es, pues, atendiendo a la dinámica cotidiana, la relación entre vestimenta y desnudez?

El interés de la desnudez, evidente para nuestro tema, reside en el hecho de ser, en cierto modo, el *reverso* del fenómeno de la vestimenta. La calificación de “reverso” resulta ya lo suficientemente indicativa: la desnudez, lejos de toda positividad, es un fenómeno que señala *privación*. Privación significa aquí, sin embargo, no la carencia de entidad, sino la derivación de un fenómeno más originario. La desnudez es un *fenómeno derivado* de la vestimenta. Y ello no simplemente porque nuestra relación con el cuerpo sea, habitualmente, con un cuerpo vestido, o bien porque la desnudez sea un fenómeno más bien excepcional y restringido, sino porque el pleno *sentido* de la desnudez sólo adquiere inteligibilidad en el horizonte de la vestimenta. Para verificar esta aserción basta una pequeña observación: sólo el ente que se viste, se desnuda. Un animal, propiamente hablando, nunca *anda desnudo*, pero no porque siempre ande vestido, sino precisamente porque no se viste. Que el hombre, pues, sea el único animal que se vista, significa también -y por ello mismo- que es el único animal que se desnuda.

Pero observemos más de cerca la dinámica cotidiana de la desnudez. Ciertamente la vivencia habitual de la corporalidad parece ser, como hemos dicho, la de una *corporalidad vestida*. Respecto de tal habitualidad la desnudez se presenta, en cierto modo, no sólo como *transgresión*, sino además ligada a momentos y espacios perfectamente localizables y restringidos. La desnudez como *acto transgresivo* no presenta, en principio, mayores dificultades. Toda transgresión supone, en efecto, como horizonte posibilitante, la existencia inconcusa y estable de aquello que se sobrepasa. En este caso, la desnudez como transgresión supone la *corporalidad vestida*. Dado lo anterior, más significativo resulta preguntarse por los valores e implicancias de la desnudez como *acto cotidiano*. Respecto del curso de la cotidianidad, la desnudez parece verificarse en espacios y tiempos del todo específicos. Dicha especificidad está connotada por el hecho de tratarse, en general, de espacios *no públicos*. Las circunstancias y lugares de la desnudez son, en la dinámica cotidiana, privados, íntimos, familiares. Lo que caracteriza un *espacio íntimo* -como la casa o el hogar, por ejemplo- es la constitución de una identidad no enfrentada a una *alteridad radical*. El yo, en tal caso, aún enfrentado a los otros, permanece, en cierto modo, *dentro de sí mismo*. Las formas del comportamiento cotidiano en los espacios íntimos, confirman esta última aserción. En nuestra casa, por ejemplo, no nos sentimos obligados a mantener las maneras y la compostura propia de los espacios eminentemente públicos. Al contrario, si hay algo que caracteriza al *habitar doméstico*, es precisamente una suerte de relajo y libertad para ser, sin

ficciones ni cuidados excesivos, lo que efectivamente somos. Este *dejar ser* de los espacios íntimos, reside en una peculiar *forma de la alteridad*, de suyo irreductible a una alteridad radical. Valga, pues, detenernos un momento en ella.

Antes de referirnos a la *alteridad doméstica*, consignemos, sin embargo, algunas observaciones generales en torno a la propia noción de alteridad. El concepto de *alteridad* está penetrado por una interna ambigüedad: el otro, por una parte, es *otro que yo*, pero al par, *semejante a mí mismo*. Esta última nota está perfectamente apuntada por la palabra *prójimo*, expresión que de suyo alude a una realidad cercana y próxima. El prójimo, así visto, no es solo un *otro que yo*, sino también un *otro yo* (*alter ego*). Este juego y entramamiento entre la identidad y la diferencia, si bien caracteriza a la propia noción de *alteridad*, ésta no es vivida, sin embargo, con igual énfasis en todos los momentos y lugares de la vida cotidiana. Por momentos, no obstante operar la diferencia, parecen primar los instantes de identidad. Inversamente, hay momentos que si bien no cancelan los procesos de identificación, parecen tomar preponderancia, sin embargo, los rasgos de diferencia y contradicción. En relación con la dinámica vestimenta-desnudez, puede llegarse a la siguiente conclusión: al tanto las posibilidades de la desnudez se acrecientan en los *espacios de identidad*, las posibilidades de la vestimenta aumentan en los *espacios de diferencia*. Las fuentes empíricas de la rutina diaria, confirman esta conclusión. La exigencia de *vestirse*, en el sentido fuerte de la expresión, aumentan en proporción directa con el grado de *otridad*, por así decirlo, con que se nos presenta el prójimo. Ante el *extraño*, no nos permitimos el mismo nivel de desaprensión y descuido que nos permitimos, por ejemplo, ante un familiar o un amigo. Lo mismo cabe decir de las ocasiones sociales: una *ocasión otra*, como ruptura de la rutina cotidiana, exige formas extremadamente esmeradas -y con frecuencia altamente artificiales- en la vestimenta. La corporalidad, por consiguiente, como *objeto de cultivo*, no sólo es un fenómeno eminentemente social, sino además aumenta en proporción directa al *grado de otridad* del prójimo.

Todo parece suceder como si la indeterminación e incertidumbre que implica toda presencia ante un extraño, requiera ser compensada por una acentuación de la exterioridad y de los signos visibles. Es cierto que toda presencia ante la *mirada ajena* implica una insoslayable impronta de imprevisibilidad y riesgo. Estamos siempre *ante otro* como ante un fondo que nunca dominamos plenamente y como ante un centro que permanentemente se nos escapa. Sin embargo, también es cierto que no toda alteridad se manifiesta con el mismo grado de incertidumbre e indeterminación. Las precauciones a que obliga la presencia de un *extranjero* constituyen, a este respecto, un buen ejemplo de este fenómeno. Ante una persona que desconocemos -y ante la cual, sin embargo, debemos entablar algún tipo de relación- no cabe sino *decir* lo que somos a través de una semántica que escapa a la identidad de lo puramente natural. La

desnudez, al menos metafóricamente, no expresa sino una suerte de *igualdad genérica*, insuficiente para la vida social. Frente a tal *igualdad genérica*, la vestimenta representa, como hemos dicho, un *signo de distinción*. La vestimenta, como *corporalidad producida*, no es sino expresión de esta necesidad de ratificación en la diferencia.

Hasta ahora, sin embargo, hemos presentado la dinámica vestimenta-desnudez como dos procesos absolutos y, en cierto modo, independientes. Es claro, como hemos dicho, que sólo el ente que se viste, propiamente se desnuda; y que incluso la desnudez, como acto de transgresivo, supone el valor rutinario de la vestimenta. No obstante, resulta también ostensible que incluso en el seno mismo de la vestimenta se entran y juegan valores presentes tanto en la vestimenta como en la desnudez. Un buen ejemplo de ello lo constituye la función seductiva de la vestimenta. Al respecto, tanto una corporalidad completamente vestida (cubierta), como una corporalidad perfectamente desnuda (descubierta), parecen cancelar de raíz la función erótica de la vestimenta. La seducción y la coquetería se fundan en una interna ambigüedad: muestra tanto como oculta, oculta tanto como muestra. Este *juego ocultar-mostrar* es, en gran medida, el fundamento de la función seductiva de la vestimenta. Toda vestimenta, en este sentido, tiene algo de *transparencia*. El concepto de “transparencia” remite a un *aparecer a través de*. La corporalidad, como realidad dada, *aparece a través de* la vestimenta. Por ello, la vestimenta no opera nunca como un simple cajón, sino bajo la forma, extremadamente sutil, de *dejar ver* lo que se oculta. La extrema artificialidad, en cambio, genera lo que podemos denominar el *efecto muñeco*. Aprender a otro como una suerte de muñeco, no significa sino reconocer una *apariencia intransparente*. Tras las formas de la vestimenta, tras el ornato y el maquillaje, parece allí no existir nada. En otras palabras, la vestimenta no *deja ver*. Es verdad, por otra parte, que la vestimenta genera siempre un *efecto de indiscernibilidad* no parece existir diferencia entre vestimenta y corporalidad. Sin embargo, este efecto no llega nunca a anular cierta *presencia transparente de una corporalidad dada*.

De allí que se pueda establecer una diferencia sustantiva entre el *disfraz* y el *efecto muñeco*. Aprender a una persona como disfrazada significa, como hemos dicho, establecer una *ruptura* entre el cuerpo y la vestimenta: el cuerpo parece allí simplemente *envuelto* por el vestido. En un muñeco, en cambio, no hay, estrictamente, la percepción de envoltura alguna: el cuerpo semeja allí desaparecer en pura envoltura. La diferencia estriba en lo siguiente: mientras en el disfraz se genera una *distinción violenta* entre el vestido y el cuerpo, en el *efecto muñeco*, en cambio, no hay siquiera esa distinción. La vestimenta, sin embargo, difiere notablemente tanto del disfraz como del *efecto muñeco*. Por un lado, a diferencia del disfraz, la vestimenta genera el efecto de una cierta continuidad e indistinción entre el cuerpo y el vestido. Por otro, y a diferencia del muñeco, mantiene no obstante cierta presencia de la corporalidad. El

cuerpo no desaparece en pura envoltura, sino que se hace presente *a través* de la vestimenta. La definición de la vestimenta como *transparencia de la corporalidad* alude, precisamente, a este estatuto ambiguo. Vestirse significa, indefectiblemente, *trascender una corporalidad dada*, pero al par mantener cierto vínculo con ella. La vestimenta, como *corporalidad producida*, no rompe nunca definitivamente con una *corporalidad dada*. De no ser así, como señalábamos, no existiría diferencia alguna entre una persona vestida y un muñeco. Sin embargo, para que efectivamente exista lo que denominamos *vestimenta* -y no un mero disfraz- es menester que la distinción genere un cierto *efecto de indiscernibilidad*. Esta distinción tenue y sutil entre vestimenta y corporalidad, es lo que hemos querido expresar con la expresión *transparencia*.

La noción de *transparencia* impide entender la vestimenta como simple *ocultamiento*, en el sentido puramente negativo de la expresión. Es verdad que la vestimenta, en cierto sentido, cumple la función de *cubrir* el cuerpo. Sin embargo, aun allí donde el cubrimiento es extremo, sólo tiene sentido hablar de él desde la *presencia potencial* de aquello que se encubre. El propio concepto de *ocultamiento* supone, de algún modo, la presencia de aquello que se oculta. Sólo *desde la presencia* tiene sentido hablar de ocultamiento. Si digo, por ejemplo, que alguien se oculta detrás de las ramas, no sólo es necesario que se *muestre* como posibilidad lo que se oculta, sino además que se *muestre* un signo que nos permita inducir la existencia del ocultamiento. Si señalo que alguien se oculta detrás de las ramas, es menester, por ejemplo, que lo aprehenda a partir de la *presencia* del movimiento de éstas. No hay, pues, ocultamiento como pura opacidad e intransparencia, sino ocultamiento *fundado en la presencia*.

La presencia de una *corporalidad dada*, por consiguiente, no resulta nunca anulada por la vestimenta. Incluso más. Precisamente uno de los rasgos distintivos de la vestimenta es el juego y entramamiento que permite entre lo natural y lo artificial. En cierto modo, la vestimenta es *distorsión de lo dado*, pero al mismo tiempo es, como hemos dicho, *transparencia de lo dado*. Esta ambigüedad es perceptible, por ejemplo, en una prenda tan simple como la falda. La falda, a diferencia del pantalón, en cierto modo corta en dos la línea general del cuerpo. Si se mira con cierta ingenua distancia, la falda semeja una especie de tonel del cual salen, abruptamente, las piernas. Esta *distorsión* oculta parte importante de la forma efectiva de la corporalidad, pero al mismo tiempo también *deja al descubierto* parte importante de ésta. La desnudez de las piernas, a menudo sólo cubiertas sutilmente por medias, expresa la presencia permanente de la *corporalidad dada*. Se trata, ciertamente, de una corporalidad nunca plenamente evidenciada, pero cuya *insinuación* es suficiente para expresar la irreductibilidad al puro artificio.

Con todo, parece ser efectivo que una nota permanente de lo humano es tam-

bién la insuficiencia de lo puramente natural. El rostro efectivo se adereza cosméticamente, las manos, el cuello y las orejas se adornan con anillos, collares y pendientes. El cabello, contra su tendencia espontánea, se tiñe y se tuerce con peinados altamente elaborados. Las uñas se pintan, las cejas se estilizan, el pelo se corta o las barbas se afeitan o forman en bigotes de diversos estilos. En fin, no parece existir ninguna parte del cuerpo que se exima de esta *transformación poiética*. La vestimenta puede considerarse, pues, como expresión de esta tendencia humana a *transformar poiéticamente lo dado*. Existe un vocablo español que expresa con suma naturalidad esta disposición frente a la corporalidad: hablamos de *arreglarse*, en el sentido engalanarse o empifollarse. El vocablo posee una connotación singular: *arreglarse* significa tanto como ordenar, ajustar, acomodar, disponer, cuidar. La vestimenta representa así una forma de *cuidado de la propia corporalidad*. Este *cuidado*, sin embargo, expresa su irreductibilidad a funciones puramente naturales. El *cuidado humano*, a diferencia del animal, no puede sino expresarse como *cultura*. A este respecto, el cuerpo humano, no obstante sus funciones puramente vitales, no constituye una excepción. La corporalidad humana, así lo muestra la realidad de la vestimenta, es también una *obra cultural*.

Cierta tradición filosófica, sin embargo, nos ha acostumbrado a una percepción contradictoria e irreductible entre naturaleza y cultura. Según tal concepción, la afirmación de un extremo implica necesariamente la negación del otro. La afirmación del vínculo entre vestimenta y corporalidad como *obra cultural*, constituye un buen ejemplo de *superación* de esta visión opositiva entre naturaleza y cultura. La vestimenta, frente a toda afirmación del valor originario del *homo naturalis*, reivindica el valor cultural de la corporalidad humana. No obstante, frente a un puro convencionalismo cultural, reivindica también el valor de lo dado. La vestimenta, como obra cultural, no suprime el valor de lo dado, sino que lo integra y eleva a una categoría que por sí mismo no poseía. El juego y delicado entramamiento que la vestimenta instituye con la *corporalidad dada*, representa una forma de *mediación* entre naturaleza y cultura.

Pero, ¿de dónde surge la necesidad de esta mediación? Evidentemente una corporalidad *objeto de cultura* representa una forma de integrar y sobrepasar los lindes de una corporalidad, en cuanto dada, sujeta a los límites de lo *puramente necesario*. Si la corporalidad no fuese sujeto de una transformación poiética, la integración corporal al mundo, con todo lo que ella implica, no podría jamás ser expresión *personal* y plenamente apropiada de la más singular identidad. Si es verdad que la vestimenta representa una forma de *afirmación ante el otro*, esta afirmación nunca sería posible sobre el fundamento de un cuerpo perfectamente inculto. El *cultivo del cuerpo*, en particular a través de la vestimenta, expresa la presencia, por sobre toda necesidad, de una *identidad apropiada*. Esta posibilidad de apropiación se deja ver en la importancia de la elección de la vestimenta. La expresión “vestirse”, en buena parte, significa un

elegir vestirse. La elección de la vestimenta, según la opinión común, no es una elección azarosa, meramente circunstancial, ni tan siquiera una decisión puramente estética, sino a menudo una decisión determinada por un cierto acuerdo o correspondencia con rasgos de la personalidad. Un modo formal de vestirse, una manera extravagante, o un estilo deportivo o más o menos casual de hacerlo, con frecuencia son apreciados no como cualidades meramente externas, sino como determinaciones extremadamente personales y distintivas. La vestimenta como *forma de apropiación* de la corporalidad, se deja ver con suma claridad en nuestro el vocablo «elegancia». Elegante no es sólo aquel que viste con cierta pulcritud o buen gusto, sino sobre todo aquel que tiene gusto y discreción *para elegir* su atuendo. Lo decisivo reside en este fundamento *electivo* de la vestimenta. De hecho la expresión «elegancia,» etimológicamente, deriva del latín *eligere*, escoger, elegir. Elegante es sobre todo aquel que *sabe elegir*. La vestimenta, pues, como *forma de apropiación* de la corporalidad, no expresa, finalmente, sino una posibilidad eminentemente humana: la posibilidad de elegir, no obstante los límites de lo necesario, un *cuerpo propio*.

Cabe señalar, sin embargo, que esta concepción de la vestimenta, como forma de apropiación de la corporalidad, ha sido crecientemente desplazada por una asunción de la misma como pura moda. Ciertamente cabe considerar la moda, en cuanto proceso y devenir temporal, como una determinación intrínseca de la vestimenta. Sin embargo, también resulta evidente que la moda, con sus actuales características, tiene un origen histórico preciso. La moda, tal se puede afirmar, es un producto típico de la época moderna².

La vestimenta, en cuanto simple expresión de moda, ya no parece representar la elevación de lo natural a la categoría de lo propiamente humano. La moda en cuanto determinada por el predominio irrestricto de la novedad, por el imperio de la caducidad y lo efímero, por la homogenización creciente, así como por la burocratización de las empresas de alta costura, sólo parece estar enderezada, finalmente, al consumo por el consumo. Lejos están los tiempos de la vestimenta como fidelidad a los ancestros, lejos incluso la moda como dispendio aristocrático, lejos también el diseño personal y mutuamente acordado de la vestimenta. Quizás la gran originalidad del momento histórico, resida, sin embargo, en la *autonomización del consumo*. Tal *autonomización* significa sobre todo el desarraigo de la vestimenta de su originaria vinculación socio-personal, y su correspondiente obediencia a requerimientos exclusivamente económicos y de consumo.

Cada vez resulta menos efectivo que nos vestimos en virtud de necesidades

² Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero*, Anagrama, Barcelona, 1994.

sociales, como una forma de apropiación de nuestra corporalidad en vistas de la presencia de los otros. Cada vez, en cambio, resulta más cierto, sobre todo en relación con la moda, que se ha generado un proceso de *desocialización del consumo*, donde la adquisición de la vestimenta ya no obedece tanto una *ethos de diferenciación personal*, cuanto a la legalidad propia del consumo, determinado por el placer individual y el primado del objeto-útil. Frente a tal conversión de la vestimenta a la categoría simple moda, frente al predominio irrestricto de lo nuevo por lo nuevo mismo, frente al imperio de lo efímero y la obsolescencia permanentes, frente, en fin, a la ética del consumo por el propio consumo, quizás no haya sobrado recordar, aún en lo ínfimo y aparentemente trivial, los fundamentos hondamente personales de la cotidianidad humana. La vestimenta, como otras realidades cotidianas, no constituye a este respecto una excepción.